

FEUILLETON



Mélisande (Karan Armstrong) und Golaud (Wolfgang Schöne)

Götz Friedrichs Berliner Inszenierung von „Pelléas et Mélisande“

Psychologischer Realismus statt Symbolismus

Jede Inszenierung von Debussys einziger Oper muß sich davor hüten, der unbestimmten Welt, die Maeterlincks Drama offenbart, zu konkretistisch aufzusitzen. Die Symbole haben ihre eigene Validität; werden sie zu sehr ausgedeutet, bleibt wenig von der ästhetischen Errungenschaft des Symbolismus übrig. Götz Friedrich beschreitet in seiner Berliner Inszenierung (die an die Stuttgarter von 1979 an-

knüpft) eine Gratwanderung. Er siedelt das Stück in einem vagen Ambiente an. Andreas Reinhardt hat entweder einen abgestorbenen Wald oder tote Architektur, jedenfalls eine sterbende Welt aufgebaut, voller Grautöne, mit nur wenigen Zeugen des Lebendigen. Auch die Zeit der Handlung ist – wie die Kostüme aus dem Fundus von Mittelalter bis Neuzeit zeigen – unbestimmt. Der doppelten Unbestimmt-

heit kontrastiert eine ziemlich handfeste Inszenierung, in der nach dem Muster eines familiären Psychodramas Gefühle, Neigungen und Erschütterungen der handelnden Personen ausgemalt werden. Friedrich verstärkt die Wirkung, indem er Ambivalenzen besonders deutlich zeigt, die Spannung und die Konflikte sogar noch anfacht. Die Personen werden stärker, teils zwingender aufeinander bezogen. Man belauert einander mißtrauisch, geht sich aus dem Wege, sagt einander nicht die Wahrheit. Friedrich inszeniert nach Regeln der Psycho-Logik, überzieht dabei aber auch zum Reißerischen hin: wenn sich Pelléas in Mélisandes unglaublich langem, ganz unerotisch wirkenden Haar allzu haarig verstrickt, wenn beständig Beerdigungen aller sozialen Schichten vorge-

führt werden, oder wenn der tote Pelléas im letzten Akt auf einer Grabplatte liegend noch stummer Zeuge der inquisitorischen Eifersucht seines Bruders werden muß. Da ist der Realismus zu weit getrieben. Die musikalische Inszenierung präsentiert sich da schlüssiger. Das Orchester der Deutschen Oper findet unter der Leitung von Jesus Lopez Cobos zum spezifischen Ton dieser Musik, bewältigt freie Deklamation und dramatische Verdichtungen. Vokale und instrumentale Linie verschränken sich, die spezifische Mixtur der Klangfarben (Sprache, Melodik, Instrumentation) wird so hörbar. Karan Armstrong ist eine halb kindliche, halb frauliche Mélisande, ein vitales Geschöpf mit Neigungen zu melodramatischen, ja hysterischen Zügen. Vor allem in der Mittellage hat sie stimmliche Durchsetzungskraft, in der Höhe weniger. Auch fehlt es an poetischer Zeichnung und einem kultivierten Piano. Ryland Davies, ein lyrischer Tenor mit strahlender, ausdrucksvoller, wenngleich manchmal zu eindimensional geführter Stimme, zeigt Pelléas eher als zurückhaltenden Charakter. Zentrale Gestalt ist Wolfgang Schöne als Golaud: man erlebt einen Verlorenen, einen starken, zugleich „einsamen Wolf“, der durch die Szenen irrt und sich ständig selbst im Wege steht (bei Mélisande, beim Bruder, beim Sohn), dessen Ambivalenz überdeutlich wird. Schöne singt männlich und aggressiv, manchmal sogar scharf, versteht sich auf unheimliche Untertöne. Die heikle Rolle des Yniold ist dem Tölzer Sängerknaben Tobias Einwanger anvertraut, der durch Unmittelbarkeit und dramatische Wirkung die naturgemäß bestehenden Mängel an stimmlicher Kraft und Ausgewogenheit wettmacht. Roderick Kennedy muß szenisch einen todgeweihten Arkel darstellen, der stimmlich jedoch auf der Höhe seiner Kraft ist. Mag die Inszenierung nicht ganz überzeugen, so überzeugt doch ihr Ernst, auch wenn dabei dem Symbolismus der Vorlage nicht der beste Dienst erwiesen wird.

Helge Grünwald

Das Frühlingsfest in der mexikanischen Provinz Oaxaca

Kultur ohne Schranken

Wie unter Verachtung der katastrophalen Staatsfinanzen und einer insgesamt angespannten innenpolitischen Situation, leistet sich Mexiko ein von der Idee und von der Struktur her außergewöhnliches Festival. Bedenken, die dem punktuell informierten Mitteleuropäer bei der Ankündigung einer terminreichen, repräsentativen Kulturschau im hochverschuldeten mittelamerikanischen Aufschwungstaat der siebziger Jahre kommen mögen, müssen an Ort und Stelle, wenn Zeit und die nötigen Einblicksmöglichkeiten vorhanden sind, differenziert werden. Mit der gigantischen und leidgeprüften Hauptstadt Mexikos – man spricht derzeit von rund 18 Millionen Einwohnern – hat das sogenannte Frühlingsfest von Oaxaca nur insofern etwas zu tun, als das Nationale Symphonieorchester unter der Leitung seines Chefdirigenten Sergio Cárdenas rund 14 Tage lang in der Pazifik- und Gebirgsprovinz Oaxaca gastiert und dort eine umfangreiche konzertante und pädagogische Tätigkeit wahrnimmt.

In Oaxaca hat sich ein intensiv lebender, der Tradition verpflichteter und vor allem kunstinteressierter Menschenschlag gehalten, dessen oft beklagte Armut an Dingen der heutigen Konsumwelt mehrmals aufgewogen wird durch die reichliche Versorgung mit Lebensmitteln, günstiges Klima und – fast möchte man es nicht mehr glauben – kommunale Lebensfreude, die sich in wirklich bunten und gastfreundlichen Festen äußert, aber auch im lockeren Tagesablauf auf den Märkten und auf dem sogenannten Zocalo, dem Hauptplatz. Um dieser fleißigen, einfallsreichen Bevölkerung, die unter anderem die weltberühmten Indianterpepiche, Keramik, bestickte Gewänder und Kupferarbeiten herstellt, eine erweiterte

musikalische Perspektive zu geben, hat sich nun vor mehreren Jahren die Regierung von Oaxaca in Verbindung mit dem Nationalorchester zur Durchführung eines Festivals entschlossen, das in diesem Jahr zum erstenmal ohne Eintrittsgelder, also sozusagen als Geschenk, das sich die Bevölkerung selber macht, stattfand. Das Interesse an den Orchesterkonzerten im Stadttheater, an Kammermusikveranstaltungen mit mexikanischen und europäischen Solisten wie dem aus Berlin kommenden Geiger Leon Spierer, an Instrumental- und Instrumentenbaukursen, an Konzerten auf den Hauptplätzen und in den Höfen der zahlreichen Dominikanerklöster der Stadt und in der Umgebung ist enorm und auch bei anspruchsvolleren Darbietungen wie zeitgenössischer Musik unvermindert. Das Nationalorchester spielt fast jeden Abend. Die Programme umfassen Werke von Mozart, Beethoven, Franck, Brahms, Ravel, Tschaikowsky und mexikanischen Autoren wie Alicia Urreta, Ramirez, Alcaarez oder Revueltas. Handels „Messias“ wurde wohl erstmals in Oaxaca ziemlich ungekürzt gegeben, vor Erwachsenen, die mit Kind und Kegel in der Oper sitzen, mit Cassettenrecordern ausgerüstet, andachtsvoll konzentriert oder zu später Stunde schlafend, je nach Vorbildung

und Gemütsverfassung. Für den Reisenden – und der Bundesstaat Oaxaca wendet sich seit einiger Zeit auch an den kulturhistorisch anspruchsvollen Touristen – ist das Festival deshalb von Reiz, weil er im wahrsten Sinne spielerisch so interessante Orte wie Teotitlan, Ocotlan, die Klöster Santo Domingo und Cuilapan, oder auch das ehemalige Konvent von St. Catalina kennenlernt, wo argentinische Messen, Posaunenquartettmusik, sowie Puppenspiele und Ausstellungen angeboten werden. Am Ende des Frühlingsfestivals von Oaxaca, das vom 21. März bis 2. April dauerte, gingen das Orchester, die Chöre – von denen der leistungsstarke Chor der Universität von Veracruz in Luis Berber einen unerbittlich arbeitenden Leiter hat – sowie

die Blasmusik von Oaxaca hinauf über die Stadt in das „Auditorio Guelaguetza“. Es handelt sich um ein Amphitheater, von dessen 15000 Zuhörer fassenden Tribünen aus man auf ein rundes Podium und in das weite Tal hinunter blickt. Bei lauer Abendluft und bei prunkvollen Verdi-Klängen wird dem an Gemessenheit gewohnten Europäer im besten Sinne etwas anders ums Herz. Die Begeisterung kennt keine Grenzen – und wenn am Ende Zugabe um Zugabe erzwungen wird, die Klänge von „Huapango“, einer folkloristisch geprägten Orchesterkomposition des aus Oaxaca stammenden José Pablo Moncayo erklingen, darf man davon überzeugt sein, daß es auf dieser Welt noch intakte nationale Gefühle gibt.

Peter Cossé

50 Jahre Chopin-Gesellschaft

Der Kult um den Komponisten und sein Schaffen

Es wird niemanden wundern, daß die erste Chopin-Gesellschaft der Welt vor 50 Jahren, im April 1934, gerade in Warschau ins Leben gerufen wurde. Sie hatte es sich zur Aufgabe gemacht, den gewaltigen Nachlaß des polnischen Komponisten zusammenzutragen und zu verwalten. Von besonderer Bedeutung war dabei die Herausgabe aller Werke Chopins unter der Redaktion des legendären polni-



Schlußkonzert im „Auditorio Guelaguetza“. Das Amphitheater faßt rund 15000 Besucher und gestattet einen einzigartigen Blick über das Podium und über das Hochtal von Oaxaca

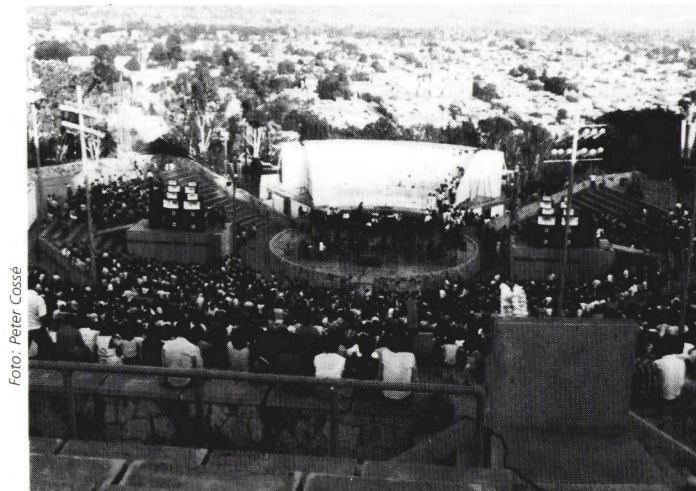


Foto: Peter Cossé

FEUILLETON

schen Pianisten Ignacy Paderewski. Der zweite Weltkrieg machte viele bis dahin erreichte wissenschaftliche Forschungen und schöne Resultate der sammlerischen Tätigkeit der Chopin-Gesellschaft zunichte. Nach Kriegsende lebten die Aktivitäten der Gesellschaft schnell wieder auf: Die Gesamtausgabe wurde abgeschlossen, die Archivierungsarbeiten wieder aufgenommen. Die seit 1927 abgehaltenen internationalen Chopin-Klavierwettbewerbe, deren erste Preise vielen Pianisten die Tür zu einer steilen Karriere geöffnet haben, gewannen großes Ansehen in der Musikwelt.

Neben der Organisation und Ausrichtung des Wettbewerbs ist die Chopin-Gesellschaft allerdings noch für zahlreiche andere musikalische Veranstaltungen in Polen zuständig, so auch für die Chopin-Festspiele in Duszniki und die Sonntagskonzerte in Chopins Geburtshaus in Zelazowa Wola unweit von Warschau. Im Schloß der Familie Ostrogski, dem Sitz der Chopin-Gesellschaft, finden zudem regelmäßige Konzerte

statt, die neben Kompositionen von Chopin auch Werke von Brahms, Schumann, Szymanowski u.a. präsentieren. Auch um den künstlerischen Nachwuchs ist man ständig bemüht. Aus eigenen Einnahmen wurde ein Stipendienfond für junge Pianisten eingerichtet, darüber hinaus werden Musikwissenschaftler bei ihren Forschungsvorhaben finanziell unterstützt. Die Beiträge und wissenschaftlichen Arbeiten erscheinen in dem von der Gesellschaft herausgegebenen Periodikum „Rocznik Chopinowski“. Die Basis für die wissenschaftliche Arbeit, die verlegerische Tätigkeit und damit für die Verbreitung des chopinschen Œuvres sind die Bibliothekssammlungen, die ikonographische Abteilung sowie die Phonotheke und das Museum, das annähernd 2000 Autographe, Briefe und persönliche Gegenstände aus dem Nachlaß des Komponisten besitzt.

1985, zum 175. Geburtstag Chopins, soll sich eine internationale Föderation der Chopin-Gesellschaften in Warschau konstituieren. Ewa Jarosinska

Rosi/Maazels-Opernfilm „Carmen“

Die Musik übertrumpft die Bilder

Der Soundtrack liegt schon in den Plattengeschäften, nun kommt der Film dazu in unsere Kinos: Bizets „Carmen“ mit Julia Migenes in der Titelrolle. Der italienische Filmregisseur Francesco Rosi und der gerade gescheiterte Wiener Opernchef Lorin Maazel stellen sich den Problemen von Bizets Werk. Meist wird es als große italienische Belcanto-Oper mit nachträglich auskomponierten Rezitativen aufgefaßt, während der Plan Bizets auf den Stil der „Opéra comique“ hinauslief, auf jene singenden Schauspieler abzielte, die über schlankle, leichte, oft spröde und eher unschweigerische Stimmen ver-

fügen, die einen problemlosen Übergang zur Sprechstimme ermöglichen. „Gold, Schmutz, Blut und Galle“ knetete Bizet laut eigener Aussage zusammen, denn sowohl die Sängerdarsteller als auch die Gattung mit ihren frechen Dialogformen und die in den kurzen Musiknummern notwendigerweise scharfkantige Personenzeichnung erlauben ein bis dahin unerhörtes Maß an herber Realistik. Der durch seine sozialkritischen Filme wie „Christus kam nur bis Eboli“ und „Drei Brüder“ international bekannt gewordene Rosi schien hierfür der rechte Mann zu sein – denn: bei den lange zurückliegenden Planungen

des medialen Großprojekts „Carmen“ war Franco Zeffirelli, Regisseur zunehmend opulenter Opernspektakel, einige Zeit der „Gegenkandidat“. Rosi hat in seinem Film denn auch einige Klischees korrigiert. Die ärmlichen Lebensumstände in Andalusien, die harten Arbeitsbedingungen, sind unaufdringlich im Bild festgehalten. Der Abstand der sozialen Stände wird speziell im Vorspiel zum zweiten Akt deutlich: Zunächst sehen wir das nächtliche Zigeunerlager vor der Stadtmauer Sevillas, wo auch die zwielichtige Schenke von Lillas Pastias liegt; zu den ersten Castagnetten-Klängen erfolgt ein Schnitt in den Patio eines reichen Landhauses, wo Escamillo mit einer Großgrundbesitzerfamilie sitzt und ein engagiertes Tanzpaar klas-

Lied „unters Volk“, sein künftiges Publikum. Desgleichen kanzelt er im Schmuggler-Bild José vom Pferd herunter ab – ein Herr eben. Und Rosi, der 1965 den erschreckend realistischen Stierkampf-Film „Il Momento della Verità“ gedreht hat, zeigt gleich in der Ouvertüre zu Escamillos Thema den tödlichen Stoß des Toreros, im vierten Akt auch eine Corrida. Doch damit ist der besondere Teil von Rosis Regie auch schon umrissen – und das ist eine Enttäuschung. Denn ansonsten finden sich nur wunderbare Landschaften Andalusiens, viele schöne Bilder und gute Schnitte – aber vor allem auch viele ungelöste Opernfilm-Probleme, hörbare und sichtbare. Natürlich stört abermals das wiederholte schlechte Playback. Schlimmer aber sind

Julia Migenes (Carmen) und Plácido Domingo (Don José) in Francesco Rosis Verfilmung von Bizets „Carmen“. Der Soundtrack (musikalische Leitung Lorin Maazel) wurde bei RCA/Erato veröffentlicht



Foto: Gaumont/Paris

sich hochstilisierten Flamenco vortanzte. Erneuter Schnitt: im Innern der Schenke tanzen die Zigeunerinnen eine triviale, „anmacherische“ Flamenco-Form, während Carmen und die Freundinnen singen – und an dieser Gesellschaft fährt Escamillos vornehme Kutsche vorbei, er wird auf ein Glas eingeladen und sehr zum Entsetzen der „feinen Damen“ in der Kutsche begibt er sich zum publikumswirksamen „Torero-

Szenen, die Rosi einfach nicht gelöst hat, Chorszenen in der Hauptsache. Die Zigarettenarbeiterinnen bewegen noch zum Großteil den Mund passend; doch schon die Straßenjungen spielen nur, der Gesang ertönt aus den Lautsprechern, ebenso im Schmugglerchor und am schlimmsten in dem großen „Liberté-Ensemble am Schluß des zweiten Akts. Da sind im Bild nur Carmen und José sowie die beiden anderen

Schmuggler-Pärchen zu sehen – und aus den Lautsprechern kommt eine vokale Massenszene. Für den Opernfreund ist weiterhin störend, daß der Ton immer unverändert im Vordergrund bleibt, auch dann, wenn beispielsweise das Liebesduett Micaela/José in der Totalen beginnt, sich das Bild mit der Zeit aber weit entfernt. Von John Culshaws „sonic stage“ der 60er Jahre kann man da nur träumen... So dominiert – und das ist bemerkenswert für ein aufs Optische berechnetes Medienprodukt – die musikalische Interpretation. Und entgegen vielen Befürchtungen überzeugt der Show- und Musicalstar Julia Migenes in der Titelrolle: Sie trifft den leichtfüßigen Stil der Opéra comique am besten; sie besitzt, keineswegs „schön“, sinnliches Flair, kann

ordinär und süß sein. Sie hat selbst geäußert, daß sie die Rolle nie auf der Bühne singen, auch nie so spielen und tanzen könnte, wenn sie singen müßte. So gelingen ihr hinreißende Szenen. Überraschend die Verführungsszene im zweiten Akt. Lediglich im zentralen Kartenterzett fehlt es an tragischer Größe und Wucht. Dennoch spielt die Migenes mit blendendem Französisch mehrmals das hier blasse Bühnentemperament Plácido Domingos von der Leinwand. Er und Ruggiero Raimondi hätten ihr Französisch verbessern sollen. Die blutleere Micaela von Faith Esham ist ein Besetzungsrätsel. Es siegen die sexy Migenes-Carmen, Bizets Musik und die andalusische Landschaft!

Wolf-Dieter Peter

Wiener Staatsoper: „Aida“

Szenisch nichtssagend, musikalisch zwiespältig

Die Premiere wurde von heftigen Buhtönen begleitet, es gab Zwischenrufe, Pfliffe, Gelächter. Doch von der zweiten Aufführung an herrschte volle Zustimmung im Publikum. Stein des Anstoßes war – wie so oft – die Inszenierung. Doch da in Wien die Fragen der Regie und Ausstattung nicht allzu wichtig genommen werden, konzentrierte sich die Aufmerksamkeit auf das Duo Aida-Radames (Maria Chiara, Luciano Pavarotti), das letzten Endes über alle Mißbeliglichkeiten hinwegtröstete. Nicolas Joël, der bei Ponnelle und Chéreau in die Lehre gegangen ist, hat die neue Wiener „Aida“ inszeniert. Wahrhaftig ein Kuriosum von einer Regiearbeit. Es entsteht nämlich der Eindruck, als stammte das Regiekonzept nicht von einer einzigen Person, sondern von zwei in Widerspruch befindlichen Urhebern. Vom Beginn bis zum Nil-Akt wird in Carlo Tommasis Ausstattung jener

Zuckerbäckerstil und Abstraktionen: die neue Wiener „Aida“-Inszenierung von Nicolas Joël fiel unbefriedigend aus

überladene Zuckerbäckerstil gezeigt, der in neuerer Zeit auf der Wiener Opernbühne heimisch wird: verschnörkelt, bunt, aufgetakelt – und nichtsagend. In den letzten Bildern wird's plötzlich avantgardistisch, da werden Versuche mit Abstraktionen und Symbolen unternommen. Unbefriedigend ist sowohl der eine wie der andere Teil, weil es an jeglicher Geistigkeit mangelt. Was vollständig fehlt, ist die Personenführung, die Hervorhebung der Charaktere. Die Sklavin Aida beispielsweise steht nach ältester Operschablone die meiste Zeit händeringend an der Rampe, trägt elegante, teure Garderobe, steigt aufgeputzt wie eine Dame der Hautevolée in die Gruft. Genau genommen ist diese Inszenierung um nichts besser als die Wiener „Aida“-Produktion vom Jahr 1973 (Regie: Nathaniel Merrill), die wegen ihrer Kitschigkeit heftigen Protest auslöste und nach wenigen Aufführungen abgesetzt wurde. Lorin Maazel dirigierte seine letzte Wiener Opernpremiere mit heftiger Betonung der Extreme: wuchtig und tosend in den dramatischen Abschnitten, mit Hang zur Überdehnung und Stauung im lyrischen Bereich. Eine bewußt kalkulierende, gemütskalte Konstruktion der Verdi-Musik. Bernd Weikl sang einen soliden Amosro, sonst aber herrschte im

Sängerensemble tristes Niveau. Krassster Fall: Victoria Vergara als Amneris – eine völlig unzureichende Besetzung. Dieses Beispiel belegt mit Deutlichkeit, daß Maazel von Stimmen nicht viel versteht. Die Verbitterung des Publikums geht ja auch zum Großteil darauf zurück, daß Maazel viele Sänger von zweifelhafter Geltung nach Wien geholt und in wichtigen Partien eingesetzt hat. Aller Glanz ging somit vom tragischen Liebespaar aus, wobei es kaum ins Gewicht fiel, daß Aida und Radames nur den allergeringsten szenischen Anforderungen entsprachen. Maria Chiara ist als Darstellerin so konventionell und äußerlich, daß man sich die Frage stellen muß, wie sowas heutzutage noch möglich sein kann. Und Luciano Pavarotti zeigt nicht einmal Versuche einer szenischen Gestaltung, betätigt sich als singende Kolossalstatue. Trotzdem – die ausdrucksvollen Gesänge im Nil-Akt und am Schluß der Oper bescherten Momente voll Licht und Leben. Namentlich „Big P.“, bisher an der Wiener Oper nur ein seltener Gast, überraschte durch die Feinfühligkeit seines Vortrags. Ein Künstler von seinen Graden schlägt seine Zuhörer auch dort in Bann, wo er die Grenzen seines Herrschaftsbereichs übertritt.

Clemens Höslinger



Foto: Axel Zeninger